pensata

História pública, dança, mundo árabe e orientalismo: A experiência do *Coletivo Hunna: Historiadoras que Dançam*

Naiara Müssnich Rotta Gomes de Assunção[1]

Nina Ingrid Caputo Paschoal[2]

Ana Terra de Leon[3]

Jéssica Melo Prestes[4]

Francismara de Oliveira Lelis[5]

Resumo

O *Coletivo Hunna: Historiadoras que Dançam* é um projeto de História Pública conduzido por cinco historiadoras brasileiras que também atuam como dançarinas e pesquisadoras. A iniciativa aborda criticamente danças identificadas como "orientais" no Brasil, como a dança do ventre, as fusões tribais e as danças ciganas, articulando teoria histórica, prática artística e produção de conteúdo para a internet. Este artigo discorre sobre o trabalho do *coletivo*, destacando sua abordagem do conceito de orientalismo em suas redes sociais. Ao aproximar a história da dança dos estudos sobre o mundo árabe no Brasil, o projeto visa promover reflexões críticas entre praticantes e profissionais das referidas danças, além de incentivar iniciativas semelhantes dentro e fora da academia.

Palavras-chave: Orientalismo — Dança do Ventre — Danças Orientais — História pública.

[1] Doutoranda em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, ORCID 0000-0002-0445-2616, bolsista FAPERJ, e-mail: naiara.rotta@gmail.com. Lattes: http://lattes.cnpq.br/9391346233664377.

[2] Doutoranda em História da Arte, Universidade Federal de São Paulo, ORCID 0000-0003-0748-2455, bolsista Fapesp nº°2024/08445-6, e-mail: nina_paschoal@hotmail.com. Lattes: http://lattes.cnpq.br/8292711458262401.

[3] Doutoranda pelo Programa Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, ORCID° 0009-0008-0624-2517, bolsista Capes, e-mail: anatdeleon@gmail.com. Lattes: http://lattes.cnpq.br/4231375481278825.

[4] Licenciada e Bacharela em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, ORCID 0000-0002-8443-1988, e-mail: jessicaprestes2@gmail.com. Lattes: http://lattes.cnpq.br/3742561233679093.

[5] Doutora em História, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, ORCID 0009-0004-2430-994X, e-mail: franlelishist@gmail.com. Lattes: http://lattes.cnpq.br/3190212795635739.

Abstract

The Hunna Collective: Historians Who Dance is a Public History project led by five Brazilian historians who are also dancers and researchers. The initiative critically engages with dances identified as "oriental" in Brazil - such as belly dance, tribal fusion, and Romani dances - by combining historical theory, artistic practice, and content production. This article discusses the collective's work, emphasizing its approach to the concept of Orientalism as reflected in our social media outreach. By bridging dance history with studies on the Arab world in Brazil, the project aims to foster critical reflection among practitioners and professionals of the referred dances and to encourage similar initiatives within and beyond academic settings.

Keywords: Public History — Orientalism — Belly Dance — Oriental Dances.

Introdução

O *Coletivo Hunna: Historiadoras que Dançam* é um projeto na área de História Pública iniciado em 2020. Seu pontapé inicial se deu a partir da percepção de uma demanda por discussões críticas e embasadas entre o público praticante e interessado em danças entendidas como "orientais" e "étnicas" no Brasil[6]. Tratamos, mais especificamente, da dança oriental (popularmente conhecida como dança do ventre, em português, e *raqs sharqi*, em árabe), das danças folclóricas árabes, das fusões tribais e das danças ciganas[7]. É uma iniciativa de cinco historiadoras que também atuam como bailarinas, pesquisadoras e profissionais no âmbito das referidas danças em cidades do Sul e Sudeste do Brasil. Esse ponto é particularmente importante até na própria nomeação do *coletivo*: nós nos posicionamos como historiadoras e como bailarinas, sendo esse o lugar de fala do qual partimos.

O artigo tem como objetivo discorrer sobre o desenvolvimento do trabalho do *Coletivo Hunna* nas redes sociais, focando na abordagem do conceito de orientalismo

[6] Os termos "Oriente" e "oriental", assim como "Ocidente" e "ocidental", são utilizados neste artigo em referência ao conceito de "orientalismo", tal como introduzido por Edward Said em sua obra *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente* (2013), publicada inicialmente em 1978. Said postula que os significados modernos desses termos são um produto histórico do colonialismo europeu, tendo implicações tanto culturais como materiais. Essas denominações representam tentativas ocidentais de retratar a "alteridade" encontrada durante o domínio imperial.

[7] Definir e nomear esses estilos de dança e os grupos a eles relacionados é uma questão complexa que exigiria um artigo à parte. No presente texto, utilizamos a denominação "danças orientais" como uma designação genérica para a dança do ventre e outras danças relacionadas, normalmente entendidas como "folclore árabe". As "danças ciganas" são aqui utilizadas para referir uma diversidade de práticas de dança relacionadas a diferentes grupos que reivindicam denominações distintas, tais como Povos Rom, Calon, Dom etc. As "fusões tribais" referem-se a estilos de dança originados nos Estados Unidos a partir de múltiplas fontes relacionadas com representações orientalistas de culturas de dança consideradas "orientais" neste país. Especificamente, os estilos "American Tribal Style" e "Tribal Fusion" foram desenvolvidos na Califórnia, na década de 1970, a partir de práticas já "fusionadas" pelo trabalho de dançarinas como Jamila Salimpour, Masha Archer e Carolena Nericcio. Para a designação e definição de dança oriental/dança do *ventre/raqs sharqi*, ver Ward (2018), Hawthorn (2019) e Assunção (2021). Para uma discussão em relação às terminologias "ciganos", "*gypsies*" e "Povos Roma", ver Marushiakova e Popov (2016). Em relação à problemática relacionada à denominação "dança tribal" e às suas fusões, ver Mejia (2024).

(Said, 2013) e na sua relação com a constituição de estereótipos relacionados à dança do ventre no Brasil. Para tanto, abordam-se brevemente algumas reflexões teóricas e metodológicas sobre o fazer em História Publica, para então discutir como tais questões são elaboradas e discutidas nas redes sociais do *coletivo*. Salienta-se que o projeto tem como propósito não apenas a difusão e transmissão de conteúdo pela internet, mas um engajamento ativo e crítico, a partir da disponibilização de fontes, metodologias empregadas e análises. Assim, além das postagens em redes sociais, o *Coletivo Hunna* também oferece cursos e aulas, visando à participação do público no processo de construção de conhecimento histórico.

A união do grupo se deu de maneira virtual, em meio à pandemia de Covid-19 que atingiu o mundo em 2020. Foi um momento de ruptura, no qual interações físicas deram lugar a um mundo digital já conhecido, porém ocupado de maneira diferente e contínua, inclusive pela comunidade de dança. Afastados das salas e dos espaços de performance, dançarinos e dançarinas começaram a se engajar mais em discussões teóricas, políticas e históricas relacionadas às próprias danças por meio das redes sociais. Foi a partir da participação nesses debates que o grupo que viria a ser o *Coletivo Hunna* se conheceu e firmou contato. A união se deu por conta de reflexões semelhantes – desenvolvidas individualmente e expressadas tanto pelos trabalhos acadêmicos e quanto na atuação como instrutoras das modalidades de dança –, instigadas pela formação comum em História. No contexto das interações em redes sociais proporcionadas pela pandemia, percebeu-se a existência de uma grande demanda por uma compreensão histórica por parte do público praticante das referidas danças.

Tendo isso em vista, a perspectiva inicial do grupo era elaborar um curso sobre uso de metodologias da História para auxiliar o estudo em danças orientais e ciganas. Porém, tal ideia foi extrapolada e, diante daquele cenário, surgiu o *Hunna* (que significa "elas", em árabe clássico), um projeto de intersecção de espaços onde todas já atuavam, objetivando a aproximação entre a comunidade de dança com material e métodos historiográficos. É importante salientar, portanto, que a História Pública não conforma uma área de investigação e teorização profunda das membras do *coletivo*, mas é mobilizada enquanto uma ferramenta a fim de fomentar a relação de produção e publicização do conhecimento para diferentes setores da sociedade, em uma aproximação valiosa do público não acadêmico com o fazer metodológico da História (Almeida, 2011).

O propósito central deste projeto é a democratização do acesso ao conhecimento histórico sobre dança, com debates calcados no rigor teórico das Ciências Humanas, porém com doses de descontração e bom humor, caros ao meio das redes sociais, em que se divulgam os trabalhos de pesquisa e aulas. Assim, o trabalho se integra com a divulgação científica, mobilizando a dança enquanto objeto de estudo e ponto de partida para a compreensão de aspectos culturais, sociais, históricos e políticos mais amplos das comunidades árabes e Roma[8], que sofrem com uma série de estigmas na sociedade brasileira e mundial.

É importante mencionar que nenhuma das cinco autoras e membras do *Coletivo Hunna* são pessoas de ascendência árabe ou Roma. A perspectiva de trabalho desenvolvido pelo grupo é, assim, exterior às comunidades sobre as quais se debruça. Contudo, parte-se do lugar de membras ativas da comunidade das danças orientais e ciganas. Muitas outras pessoas também não são descendentes diretas dos povos citados, mas, ainda assim, engajam com e sobre eles e, em alguma medida, representa-os por um de seus aspectos culturais – qual seja, a própria dança. Ainda, o trabalho do *coletivo* é calcado no empenho de compreender, de maneira autocrítica e responsável, a partir do papel de educadoras e comunicadoras sobre o assunto, o que é feito com o estudo e leitura sistemática de bibliografia e trabalhos vindos tanto das perspectivas árabes e Roma, quanto das teorias pós e decoloniais. Assim, enquanto um projeto de pesquisa e educação, a iniciativa busca enfrentar a desinformação e os muitos estereótipos e preconceitos que recaem sobre as culturas originárias das modalidades estudadas – construídos em grande medida a partir do contato colonial com a Europa no século XIX (Moonen, 2011; Said, 2013) e manifestados no Brasil de maneira muito especifica (Hassan, 2018; Shohat, Stam, 2014) –, assunto que será aprofundado mais adiante.

Dessa maneira, o *coletivo* acredita ter um compromisso social que extrapola a linhagem direta ou familiar, baseando-se em compreender, de modo científico e participativo, as demandas dessas mesmas comunidades. Nesse sentido, utiliza-se de uma

[8] A palavra "cigano", embora amplamente utilizada, carrega uma carga histórica densa de estigmatização, relacionada a exotificação e criação de estereótipos que contribuem para a exclusão social e o preconceito vivenciado por esse grupo. Já o termo "Roma", aqui empregado, é reconhecido internacionalmente e de forma legítima pela própria comunidade organizada politicamente desde a década de 1970. Ele é utilizado a fim de fortalecer a identidade e os direitos da etnia. Dessa forma, essa expressão, para além de seus usos políticos e inclusivos, pode funcionar como um termo "guarda-chuva", pois agrega diferentes subgrupos anteriormente identificados de maneira genérica como "ciganos", respeitando a diversidade interna da etnia. Utiliza-se esse conceito aqui para referenciar a diversa comunidade étnica atrelada ao termo, enquanto a denominação "danças ciganas" é utilizada em relação à modalidade de dança, por ser este o termo convencional utilizado por praticantes no Brasil. Para se aprofundar na temática, indica-se Souza (2013).

posição privilegiada – de inserção acadêmica e possibilidade leitura em diferentes idiomas, familiaridade com o texto científico e aproximação pessoal e profissional com os meios da dança – para fazer com que outros também acessem esses mesmos debates, inclusive para complementá-los ou confrontá-los. Nesse sentido, o trabalho nas redes sociais do *Hunna* tem preocupação com a clareza quanto à metodologia, à bibliografia e à forma de investigação, de modo a partilhar aspectos básicos para formar uma visão crítica das fontes. O objetivo é fornecer ao público as ferramentas utilizadas, a fim de que estas possibilitem uma visualização da prática da dança em toda a sua complexidade e riqueza.

Com esses propósitos em mente, o *coletivo* está há mais de seis anos atuando em diferentes áreas de comunicação e pesquisa. Até abril de 2026, foram produzidos mais de 580 *posts* para o Instagram, compartilhados também pelo Facebook, atingindo mais de 8 mil seguidores nas redes sociais. Também são oferecidas aulas de maneira esporádica[9], que tratam sobre temas que relacionam práticas artísticas com conceitos teóricos, tais como colonialismo, orientalismo e anticiganismo. Já foram elaborados e realizados mais de 20 cursos diferentes, alguns oferecidos por duas ou três vezes devido à demanda do público, contando com atualização de fontes e discussões, atingindo um total de mais de 500 participantes.

Também houve participação em eventos acadêmicos de universidades brasileiras e estrangeiras, bem como em eventos artísticos da área de dança. Além disso, o grupo realizou oficinas em escolas públicas, publicou artigos em periódicos científicos e participou de *lives*, mesas-redondas e *podcasts*. Está *online* o *website* do *coletivo*[10]. Ele oferece inscrições em cursos, aulas particulares, consultoria acadêmica e, no *blog*, textos mais longos e aprofundados do que os permitidos nas redes sociais. O trabalho é mantido de maneira independente, sem financiamento externo ou institucional, e o pouco retorno financeiro vem dos cursos ofertados.

Implicações políticas em fazer História Pública nas redes sociais

O *Hunna* é um coletivo surgido de dentro da comunidade que ele visa atingir: a comunidade de danças orientais e danças ciganas. Nesse sentido, ao nos colocarmos como

[9] No início do projeto, por conta da maior procura do público durante a realidade pandêmica, era costume oferecer uma aula por mês. Com a abertura pós-pandemia e a retomada das atividades presenciais, a oferta se tornou mais espaçada, mas segue contínua.
[10] Acessível pelo link: https://www.hunnacoletivo.com/

historiadoras que dançam, buscamos demarcar o escopo e a metodologia de trabalho a partir do campo historiográfico. Afinal, as pessoas que dialogam conosco a partir das redes sociais e de nossos cursos fazem parte de uma grande diversidade de áreas acadêmicas, como dança, educação física, psicologia, fisioterapia etc. Por conta disso, pareceu necessário, ao longo da construção do trabalho, delimitar rigorosamente a abordagem e estabelecer as possibilidades que se abrem a partir do momento em que o grupo observa a dança como objeto de estudo histórico. O treinamento e as vivências enquanto historiadoras permitem um olhar específico para a própria prática enquanto dançarinas. Essa posição nos leva a questionar os pressupostos socioculturais e historicizar os processos de formatação e popularização dessas danças. Tais reflexões, portanto, não partem do campo teórico dos estudos em dança ou de uma análise estética do movimento – o que também seria muito interessante –, mas de uma discussão que poderia ser definida nos termos de uma história social da cultura, ou ainda da história cultural da arte.

Outro aspecto importante é a defesa estratégica de uma concepção da historiografia como prática científica. No contexto brasileiro e, não por acaso, durante a pandemia de Covid-19, período em que o *Hunna* começou suas atividades, as discussões sobre *fake news* e negacionismo se acenderam, e o debate público na área de História foi profundamente afetado. No clima de desconfiança em relação aos professores, cientistas e estudiosos, historiadores e historiadoras foram e são questionados(as) em sua competência e mesmo honestidade quanto às suas pesquisas, bem como à sua prática docente. Isso também se deu em face da propaganda revisionista empenhada por grupos econômicos de extrema direita, seja por terem meios para a publicação de livros ou acesso à tecnologia para produção de material audiovisual e em redes sociais (Alcântara; Belmont; Fornazier, 2021), seja por serem abraçados por partidos políticos que utilizam o conteúdo cientificista e supostamente histórico como base para a criação de materiais didáticos oficiais das entidades públicas (Alfano, 2024).

Em que pese esse descrédito da figura do pesquisador e do professor, principalmente os das assim chamadas Ciências Humanas, é inegável o interesse que o grande público tem por História. Bruno Carvalho e Ana Paula Teixeira (2019) chamam atenção para o fato de que, a despeito da popularidade de temas históricos em filmes, séries, novelas e nas redes sociais, não são necessariamente os historiadores quem o público procura para se informar sobre esse conteúdo. Embora as tentativas de expandir a produção

histórica para fora dos muros das universidades existam há muito tempo, essa nem sempre é uma preocupação central dos profissionais da área. Para os autores, existiria uma espécie de desconfiança acerca da popularização enquanto agente de simplificação e perda de rigorosidade da escrita sobre processos históricos e da própria historiografia. Por fim, eles destacam que, no caso da divulgação histórica via internet, o que gera credibilidade e, portanto, faz com que o público entenda um conteúdo como válido não está ligado necessariamente à boa pesquisa, à metodologia e às bases teóricas.

No meio digital, dominado pelos algoritmos das *big techs*, que tratam a atenção do usuário como mercadoria, o leitor é, geralmente, um consumidor de conteúdo. Nos termos desse consumo, destacam-se aqueles que sabem lidar com os parâmetros de alcance algorítmico. Segundo Paulo Vicente (2023), os algoritmos impactam, hoje, mais do que a existência do meio – físico ou digital – da informação, sendo equiparados a bens de uso.

Na obra *História Digital: novas operações historiográficas em tempos algorítmicos* (Soares *et al.*, 2025a), entende-se o algoritmo como bem de consumo, respondendo a essa lógica. Nesse sentido, os autores diferenciam o propósito da informação que é acessada, ou mesmo gerada, pela internet entre aquilo que é bom para o mercado e aquilo que é bom para o cidadão. Ou seja, há uma clara distinção do propósito com que os dados são propagados *online*, impactando de forma controversa a ação política. Tendo essas reflexões em mente, os debates internos do *Coletivo Hunna* são constantes, pensando, por exemplo, as diferenças de alcance que obtemos entre os conteúdos em vídeo e em texto, entre os *posts* com mais densidade conceitual e os que utilizam linguagem de humor e memes. Trabalhar com as redes sociais é navegar entre estas contradições: operar dentro de um sistema altamente criticável de mercantilização da atenção do usuário ao mesmo tempo que se disputa espaço dentro desse meio como um posicionamento político de combate à desinformação.

Para pensar a interação com nosso público, também lançamos mão da noção de "autoridade compartilhada" de Michael Frisch (2016). Esse autor defende a ideia de que "nós" (historiadores) não devemos nos dirigir a "eles" (o público em geral) produzindo textos, audiovisuais e outros conteúdos históricos especializados para o seu consumo. Em vez dessa "via de mão única", ele propõe um "real diálogo", de modo que tal separação em relação ao público se dissipe. Segundo ele, essa discussão toma de empréstimo elementos de metodologia da história oral. Nessa perspectiva, o historiador que se aventura a colher depoimentos e formular fontes a partir de entrevistas e não deve se colocar como

autoridade verticalizada, alguém que detém saber e que extrairá do entrevistado dados para sua pesquisa. Considera-se que ambas as partes têm algo de valor a compartilhar.

Ainda que haja méritos nessa abordagem, há também alguns problemas caso seja adotada ingenuamente. Acreditamos que, no contexto político brasileiro exposto anteriormente, não é tolerável "dividir autoridade" com racistas, islamofóbicos, homofóbicos e machistas. Tendo isso em mente, o *coletivo* ecoa questões tais quais as de Yan Santos (2024, p. 113): "Como essas práticas de educabilidade experienciadas por sujeitos históricos na cibercultura mobilizam saberes e práticas em torno do debate democrático, de *fake news* e violência digital, das relações de gênero, das relações étnico-raciais, interseccionais e decoloniais?". Quando as *fake news* são tomadas como verdade histórica, principalmente entre aqueles que estão mais comprometidos com a imposição de suas crenças do que com a veracidade ou não dos fatos, o *Hunna* defende que não basta apenas apresentar conteúdos e corrigir erros. Nesse contexto, talvez seja mais importante descartar a noção de *autoridade* em favor da adoção do conceito de *autonomia,* desenvolvido pelo teórico da educação Paulo Freire (2011).

Esse autor afirma que "o respeito à autonomia e à dignidade de cada um é um imperativo ético e não um favor que podemos ou não conceder uns aos outros" (Freire, 2011, p. 40). Ao mesmo tempo, ele salienta que "a boniteza de ser gente se acha, entre outras coisas, nessa possibilidade e nesse dever de brigar. Saber que devo respeito à autonomia e à identidade do educando exige de mim uma prática em tudo coerente com este saber" (Freire, 2011., p. 41). Assim, argumenta-se papel de divulgadoras(es) e professoras(es) de História é o de propor situações que levem seus interlocutores e interlocutoras a pensarem historicamente, desenvolvendo competências de leitura crítica que possam ser aplicadas a qualquer argumento. Esse pensamento crítico implica não aceitar passivamente a informação sem considerar os indivíduos que a produziram, nem o contexto em que se situa (Medeiros; Souza, 2022).

Em um projeto que se organiza a partir de uma comunidade que estuda formas de dança originárias de outras culturas, é crucial considerar o papel dos discursos hegemônicos sobre as práticas e formas de dança, bem como as condições políticas e sociais em que elas emergem. Nesse sentido, o *coletivo* busca não só fomentar educação histórica, mas também promover a própria educação política e a do seu público. Com base nesses princípios,

busca-se ativamente o envolvimento e a colaboração direta com as partes interessadas. Esse compromisso é um aspecto inerente ao trabalho do *Hunna*.

Fomenta-se o reconhecimento e respeito em relação às contribuições de pesquisadoras e pesquisadores que vieram antes do grupo, tecendo um pioneirismo que de fato abriu o caminho nos quais hoje baseia-se o trabalho do *coletivo*. Ainda, salienta-se o significado político do engajamento e protagonismo das comunidades árabes e Roma, sempre de forma crítica, buscando não cair em romantizações. Ademais, o *Coletivo Hunna* busca promover e se envolver na defesa dos direitos dos povos Roma no Brasil e na abordagem da questão palestina. Conteúdos informativos sobre esses temas são criados, bem como são organizadas participações em *lives* e entrevistas com ativistas e dançarinas(os) dessas comunidades. Ainda, ofertam-se, ocasionalmente, aulas beneficentes para angariar fundos para causas correlatas, com concessão de bolsas de estudo a pessoas de ascendência árabe e Roma em nossos cursos.

Como exemplo, o curso Dabke e a Questão Palestina, ministrado em 13 de março de 2024, teve toda sua renda direcionada para a campanha "Help Evacuate My Family From Gaza" (Ajude a evacuar minha família de Gaza), de Sahar Alshobaki, e para a UNRWA, a Agência das Nações Unidas de Assistência aos Refugiados da Palestina no Próximo Oriente, que prestava ajuda humanitária na crise em Gaza[11]. O *post* de divulgação desse curso, inclusive, foi o que recebeu "censura" pelo Instagram. Ele é mostrado borrado, e abaixo há uma legenda que diz: "conteúdo sensível: esta foto pode apresentar conteúdo explícito ou de violência". O usuário pode optar, depois de ler o alerta, por liberar a visualização. Esse é um exemplo do funcionamento político do algoritmo, que tem restringido o alcance de conteúdos e criadores que tratam de assuntos relacionados à Palestina e ao genocídio em curso[12].

Por fim, o trabalho do *Coletivo Hunna* é sempre concebido de forma colaborativa e coletiva. A própria organização enquanto grupo é realizada de maneira horizontal: as tarefas são divididas entre as membras, mas as decisões são tomadas de forma democrática e conjunta. A produção de conteúdo é orientada por um diálogo permanente com a comunidade da dança e investigadores de várias áreas, bem como com membros das

[11] Divulgação disponível em: https://www.instagram.com/p/C3xvRQvLq7F (Acesso em 24 de abril de 2026).
[12] Sobre o assunto, ver: Baldin (2026); Human Rights Watch (Human[…], 2023); Soares (2025).

comunidades árabes e Roma. Nas aulas, priorizam-se a criação de espaços para a colaboração e o diálogo aberto, para que sejam tão interativas quanto possível, mesmo no contexto *online*.

Confrontar estereótipos orientalistas pelas redes sociais

A presença árabe no caldeirão cultural da sociedade brasileira é significativa. A dominação árabe de oito séculos na Península Ibérica deixou traços marcantes na sociedade lusitana, abarcando heranças linguísticas, culturais, técnicas e científicas que foram transladados ao Brasil por meio da colonização portuguesa (Truzzi, 2009). A comunidade árabe no Brasil, no entanto, formou-se mais recentemente, sobretudo a partir de levas de imigração iniciadas no fim do século XIX. Elas perduraram durante a primeira metade do século XX, advindas de territórios dominados pelo Império Otomano, mormente vindas do que é hoje a Síria e o Líbano. No caso deste último, dados apontam que a descendência é maior no Brasil: são cerca de 8 milhões de libaneses aqui e 3,5 milhões no Líbano (Como[...], 2024). Essa população rapidamente ganhou reconhecimento no imaginário popular devido ao seu envolvimento no comércio, atividade que determinou significativamente a formação da identidade árabe no Brasil. Tal aceitação da comunidade sírio-libanesa na formação da identidade nacional brasileira, somada à sua ascensão social por meio do comércio e do investimento na educação de seus descendentes, permitiu que a comunidade ocupasse, no Brasil, um espaço significativo na economia e na política nacionais (Pucci; Truzzi, 2020).

Porém, apesar da trajetória de relativo sucesso associada aos imigrantes sírio-libaneses em solo brasileiro, Shohat e Stam (2014, p. 120) argumentam que tais histórias coexistem "com uma representação neo-orientalista do Oriente Médio"[13]. Árabes e árabes-brasileiros, apesar de terem florescido em esferas de influência como a literatura, a dramaturgia e a política, também enfrentam preconceitos orientalistas no imaginário social do país. Os autores argumentam, ainda, que o encantamento brasileiro com o chamado "Oriente" envolve elementos clássicos do orientalismo voyerista francês, como

[13] No original: "the achievement of powerful positions by Middle Easterns exists simultaneously with a neo-Orientalist representation of the Middle East". As citações de obras em língua estrangeira foram livremente traduzidas pelas autoras.

a sexualização e fascínio por odaliscas e haréns, e marcas características da brasilidade, como a transformação da imagem de odalisca em fantasia de carnaval, inspirada na personagem estadunidense do programa de TV *Jeannie é um gênio* (*Ibid.*).

Levando em consideração as contradições inerentes às relações entre duas regiões do Sul Global (América Latina e Oriente Médio), pode-se pensar na produção de um orientalismo específico ao nosso contexto, que Shohat e Stam (2014) chamam de "orientalismo tropical"[14]. Não sendo originado por uma relação direta de dominação, como no caso da Europa Ocidental e Estados Unidos, o "orientalismo tropical" bebe desse discurso e exotifica o Oriente à sua própria maneira. Segundo Hassan (2018, p. 289), o orientalismo produzido no Sul Global, especialmente no contexto brasileiro, transcende os quadros binários e dicotômicos do orientalismo clássico, refletindo um profundo fascínio e reconhecimento da alteridade oriental como parte integrante da identidade brasileira. Consequentemente, as representações resultantes acabam variando entre o positivo, focando no fascínio pelo exótico, e o negativo, ao explorar as imagens orientalistas hegemônicas de mulheres sexualmente disponíveis e homens tiranos. Ainda, pode existir uma zona cinzenta, que enfatiza as semelhanças entre as culturas brasileira e "oriental"; porém, ainda baseada em estereótipos do imaginário social, caracterizando ambos os povos como "alegres", "festeiros" ou "trabalhadores", por exemplo.

As métricas de acesso e interação das postagens do *Hunna Coletivo* no Instagram demonstram justamente que questionamentos sobre estereótipos orientalistas são um dos tópicos que mais mobilizam seguidores da página, gerando debates e engajamento. A abordagem de tais tópicos é introduzida por postagens mais conceituais, usando o conceito de "orientalismo" por meio de imagens clássicas – como as pinturas orientalistas do século XIX –, mas também de elementos mais familiares a um grande público – como a personagem Jade da novela *O Clone* (2001-2002)[15], por exemplo.

[14] Para uma revisão bibliográfica sobre as adaptações do termo "orientalismo" na América Latina e nas artes visuais do Brasil. Ver: Paschoal, 2026.

[15] Esta novela foi um grande sucesso da Rede Globo, ganhando grande popularidade nacional e internacionalmente – por meio da tradução e transmissão em vários países – e atingindo picos históricos de audiência no Brasil (Nunes, 2002). Exibida em horário nobre, a novela retratava o romance entre uma mulher marroquina muçulmana criada no Rio de Janeiro (Jade, interpretada por Giovanna Antonelli) e um homem brasileiro (Lucas, interpretado por Murilo Benício). Coincidentemente, a novela foi lançada apenas duas semanas após os ataques ao World Trade Center em 11 de setembro de 2011. Por conta desse evento, Glória Perez, a principal diretora e roteirista, decidiu destacar os aspectos relacionados ao mundo muçulmano na novela, anunciando que essa escolha tinha como objetivo promover uma representação positiva e educativa da comunidade árabe, oferecendo um contraponto às representações de violência e terrorismo presentes nos noticiários. A iniciativa foi bem-sucedida, pois reforçou o fascínio (um tanto

Introduz-se a figura do teórico palestino Edward Said e o contexto que possibilitou o desenvolvimento do conceito.

A fim de aproximar essas explicações e definições de praticantes de dança do ventre e demais danças orientais, explicita-se que muitos dos estereótipos orientalistas tratam justamente da "mulher oriental", ora vistas como submissas, oprimidas e subjugadas pelo homem "árabe" violento, ora como exóticas, misteriosas, sensuais e sexualmente disponíveis. Assim, a imagem da "dançarina do ventre" ou da "dançarina oriental" acaba entrando nessas classificações objetificadoras, sendo percebida como uma fantasia sexual ou erótica no imaginário ocidental. Trazendo essa abordagem, uma das postagens que mais fez sucesso nas redes sociais do *Hunna* trata das chamadas "odaliscas", figura que é frequentemente associada ao imaginário popular da mulher oriental e à dança do ventre. Tal conteúdo foi publicizado pelo Instagram do *coletivo* em duas ocasiões: em outubro de 2021 e em junho de 2025[16].

Explicamos que "odalisca" (*uadahlik*, em turco) era a denominação de uma classe de criadas escravizadas que recebiam treinamento específico e trabalhavam em diferentes funções dentro dos haréns imperiais turcos. A partir do período colonial, essas personagens foram mobilizadas pelos europeus, por meio da pintura e da literatura, numa perspectiva erótica, reforçando os estereótipos orientalistas relativos à dominação masculina, à submissão feminina, à luxúria e à permissividade animalesca dos sujeitos "orientais" (Dib, 2011, p. 149). Tais imagens foram depois reapropriadas na cultura brasileira, transformadas em fantasia carnavalesca, muito comum nas festas de carnaval infantis, e incorporadas em produtos da cultura de massa brasileira, como a novela *O Clone* (2001-2002) e na música e videoclipe "Ralando o Tchan (A dança do ventre)", do grupo É o Tchan![17]. De fato, não é raro encontrar

orientalista) do público brasileiro pela cultura e pelos produtos árabes, como joias e a própria dança do ventre, performada em cenas da novela. Como consequência, houve um aumento significativo na procura e na oferta de aulas de dança do ventre no país. Para uma análise completa dos tropos orientalistas na telenovela, ver "*Carioca Orientalism*", de Waïl Hassan°(2018), ou a palestra relacionada disponível no YouTube "*Waïl S. Hassan - Morocco in Brazilian Culture*" em https://www.youtube.com/watch?v=y9aZW-CDYcA (Acesso em 24 de abril de 2026).

[16] As postagens estão disponíveis nos links: https://www.instagram.com/p/CUfwCkEFm3l (2021) e https://www.instagram.com/p/DLQHLV8Ry7B (2025). Acessadas em 24 de abril de 2026.

[17] É o Tchan!, grupo musical brasileiro de pagode baiano, ganhou popularidade na segunda metade da década de 1990 e foi reconhecido por suas músicas com temas eróticos e duplo sentido. Seu *single* "Ralando o Tchan (A dança do ventre)" foi lançado inicialmente em 1997, mais tarde incluído no álbum *É o Tchan do Brasil*, que vendeu mais de 2 milhões de cópias. A canção e seu videoclipe incorporam estereótipos orientalistas eróticos relacionados à dança do ventre, ao harém e ao "oriente" em geral, e foram infundidos com elementos cômicos. Desde então, tornou-se um clássico nostálgico da cultura popular brasileira dos anos 1990, apesar de seu conteúdo sexual abertamente explícito. O vídeo musical exemplifica a erotização da dança do ventre nos meios de comunicação social brasileiros e está disponível neste link: https://www.youtube.com/watch?v=jTQecKDQBUs (Acesso em 24 de abril de 2026).

dançarinas que se autoidentificam como odaliscas, guiadas pela percepção comum, mas errônea, de que esse termo é sinônimo de dançarina oriental.

Em ambas as ocasiões, os *posts* receberam mais de mil curtidas (sendo que a média das postagens do *Hunna* gira em torno de 200 a 500 curtidas). Foram também amplamente comentadas e compartilhadas, recebendo um engajamento significativo. Nesses comentários, o público colocou questões, partilhou experiências pessoais e expressou a sua gratidão pela apresentação organizada desse conteúdo. Praticantes de dança do ventre mencionaram que as informações fornecidas foram fundamentais para esclarecer as bases de ideias equivocadas relacionadas à dança. Profissionais da área comentaram sua utilização desses conhecimentos para educar seu próprio público, alunas e alunas.

Representações orientalistas, como a ideia do harém como lugar de exibição e valorização da dança feminina, também persistem mesmo dentro da comunidade de praticantes de dança do ventre, dando nome a escolas de danças e espetáculos. Tal apelo ao exotismo do harém pode ser entendido pelo postulado de Marta Savigliano (1995 *apud* Shay, 2026, p. 7):

> O exotismo é uma forma de estabelecer ordem em um mundo desconhecido por meio da fantasia; um devaneio guiado por uma agradável autoafirmação e pelo expansionismo. [...]. O exotismo é uma prática de representação por meio da qual as identidades são atribuídas de forma frívola. É também uma vontade de poder sobre o desconhecido, um ato de combinar indiscriminadamente fragmentos, migalhas de conhecimento e fantasia, em gestos desrespeitosos e generalizadores, justificados por uma banalidade inofensiva (Savigliano, 1995 *apud* Shay, 2026, p.°7).

Assim, outras duas publicações nas redes sociais que suscitaram um envolvimento notável foram justamente sobre haréns, compartilhadas em setembro de 2021 e junho de 2025[18]. As postagens tiveram como objetivo desconstruir a imagem predominante no imaginário que associa essa palavra a um homem que tem muitas mulheres. Harém, na realidade, é uma parte física das casas de classe média/alta em certas culturas orientais, o que permitia manter a privacidade da família, sendo esse um espaço reservado a esposas, filhas, parentes solteiros, criados e crianças. O termo poderia também referir-se ao "harém imperial", ideia que engloba tanto o grupo de mulheres associadas a governantes muçulmanos quanto o espaço do palácio por elas ocupado.

[18] Postagens disponíveis nos links: https://www.instagram.com/p/CUVYirql_7S (2021) e https://www.instagram.com/p/DLDLiWlxm38 (2025). Acesso em 24 de abril de 2026.

Nessas postagens, o intento era explicar como os artistas europeus do século XIX, literatos e pintores, foram atraídos pela aura de "mistério" gerada pela visão colonial desse espaço, que lhes era proibido como homens e estrangeiros (Paschoal, 2019). Demonstramos que as fantasias europeias sobre as mulheres orientais eram exageradas, associando falsamente o harém à licenciosidade e à disponibilidade sexual feminina em imagens que retratavam as mulheres como perpetuamente disponíveis para satisfazer os desejos sexuais masculinos. Tais publicações do *coletivo* no Instagram receberam um amplo engajamento, recebendo entre 700 e 900 curtidas e muitos comentários expressando surpresa, tais como "Eu não sabia" ou "Aprendi muita coisa". Muitas pessoas agradeceram o conteúdo e mencionaram que compartilhariam as informações em suas próprias redes.

Ao analisar as interações com as postagens, concluímos que, em geral, ao abordar temas como o *status* e o papel da odalisca, ou o espaço íntimo como o harém, brasileiros tendem a relacioná-los a uma suposta lascívia natural, à submissão feminina e à tirania do homem oriental. Essas ideias acabam influenciando a forma como a dança do ventre é entendida em nossa sociedade, sendo muitas vezes associada a uma performance erótica e íntima, realizada por mulheres para seduzir homens. Muitas praticantes de dança do ventre no Brasil procuram se distanciar dessa imagem, enfatizando o aspecto artístico e cultural da dança. Afinal, caracterizando a epítome do imaginário que representa a mulher árabe como misteriosa, sensual e exótica está a própria dança do ventre.

Embora mais pesquisas sobre o tema sejam necessárias, os estudos atuais mostram que essa prática está presente em nosso país desde, pelo menos, meados do século XX, inicialmente confinada a círculos próximos às comunidades árabes nos centros urbanos e, mais tarde, abraçada por mulheres brancas de classe média[19]. Uma das pioneiras na sua prática e ensino foi Shahrazad Sahid Sharkey. Nascida na cidade de Belém, na Palestina, o seu nome de batismo era Madeleine Iskandarian. Após a Nakba de 1948, sua família

[19] Dados sobre idade, identificação racial e classe social de praticantes de dança do ventre estão presentes nos trabalhos de Karam (2010) e Salgueiro (2012), referindo-se, mais especificamente, às cidades de São Paulo e Brasília. Dados mais amplos e concretos sobre essas questões a nível nacional ainda demandam pesquisas mais aprofundadas. Porém, baseando-nos na percepção das autoras em relação ao meio que se inserem há pelo menos dez anos em cidades do Sul e Sudeste do país, chegamos à reflexão de que as mulheres que permanecem de forma constante e a longo prazo na prática de dança do ventre, e como professoras consagradas que conseguem tirar dessa arte o seu sustento, são, em sua maioria, brancas e de classe média. Porém, a constituição das salas de aula em pequenos estúdios, academias e projetos sociais com aulas de dança do ventre também contam com a presença de alunas não brancas e de classes sociais menos abastadas. Estas, porém, muitas vezes não conseguem se manter na prática por muito tempo, são pouco visíveis por participarem em menor medida dos grandes festivais e não chegam a constituir uma carreira no meio, já que isso demanda grandes investimentos em aulas, *workshops*, figurinos e inscrições em competições e mostras de dança.

buscou refúgio na Síria, no Líbano e, aos 18 anos, ela veio morar no Brasil com a família, em 1957 (Shahrazad[...], 2023). Estabelecendo-se na cidade de São Paulo, Shahrazad começou a se apresentar em restaurantes e festas dentro e fora da comunidade árabe e a dar aulas de dança do ventre. Algumas de suas alunas tornaram-se importantes professoras e pioneiras na abertura de escolas especializadas em dança do ventre em São Paulo e em outros centros urbanos, recebendo reconhecimento muito maior do que a própria Shahrazad (Karam, 2010).

Durante a segunda metade do século XX, a dança do ventre ganhou notoriedade nas grandes cidades brasileiras devido ao aumento da população de imigrantes árabes. No entanto, foi somente no início do século XXI que tal dança recebeu maior atenção, principalmente devido ao sucesso da novela *O Clone* (Futema, 2002). Praticada pela personagem principal, Jade, sempre no contexto das festas muçulmanas, a dança do ventre foi um elemento-chave do programa televisivo. Muitas mulheres brasileiras não árabes se interessaram pela dança do ventre como resposta direta à telenovela. A antropóloga Roberta Salgueiro (2012) identifica vários fatores que levam as pessoas a praticá-la, tais como a promoção da saúde e do bem-estar, o aumento da autoestima, a aceitação do corpo, a reconexão com a feminilidade, a expressão da criatividade por meio da dança e a alegria ao dançar. A autora observa que, concomitantemente ao fascínio pela cultura árabe, há uma tendência para a exotização no centro da comunidade da dança do ventre. Isso inclui a admiração pela estética da dança, pela sensualidade e pelo fascínio dos seus elementos místicos, bem como pelos trajes e ornamentos.

Os fatores mencionados influenciam a forma como praticantes conceitualizam a dança do ventre e entendem o seu significado cultural e histórico. A narrativa predominante entre as dançarinas – e, impressionantemente, mesmo em muitas discussões acadêmicas no Brasil – sugere que a dança do ventre é "a forma de dança mais antiga do mundo", originária de rituais de fertilidade e da adoração de deusas antigas. Os estudiosos da dança Barbara Sellers-Young e Anthony Shay (2005) argumentam que esse mito de origem da dança do ventre serve como uma construção simbólica, idealizando as culturas do Médio Oriente e do Norte de África para explicar e justificar a prática da dança em contextos ocidentais. Consequentemente, a dança do ventre passa a estar associada não ao Oriente Médio contemporâneo, que é apresentado na mídia hegemônica sobretudo por imagens de conflitos, fundamentalismo islâmico, terrorismo e repressão das mulheres, representações

orientalistas comuns na cultura global contemporânea, mas a um Oriente antigo e místico, embranquecido, higienizado e romantizado.

Nas redes sociais do *coletivo*, as publicações que questionam os mitos de origem da dança do ventre como um antigo ritual de fertilidade são normalmente polêmicas e suscitam muitas discussões. Por exemplo, a primeira postagem compartilhada sobre o assunto foi um meme ironizando a comum associação da dança do ventre com uma suposta "antiga dança ritualística para as deusas Ishtar e Ísis na antiga Babilônia do Egito"[20]. A intenção era brincar com as generalizações orientalistas que estabelecem todo o mundo antigo como uma coisa só, enquadrando a dança do ventre como algo atemporal, inalterado pelo tempo e cultura "ancestral", mas sem qualquer referência histórico-temporal. O *post* gerou mais de 200 comentários, com algumas defesas veementes da associação entre a dança do ventre e um "matriarcado antigo".

Esses debates levaram ao desenvolvimento de uma série de publicações muito mais detalhadas sobre o assunto. Para desconstruir essa narrativa, focou-se nos complexos processos que transformaram as danças vividas no Norte de África e no Levante, expondo a interferência imperialista europeia e os encontros, confrontos e trocas provocados pelo contato colonial forçado. As postagens foram intituladas: "A dança do ventre veio da África?"[21], "A dança do ventre surgiu no Egito Antigo?"[22], "A dança do ventre surgiu em rituais religiosos antigos?"[23], "É errado associar a dança do ventre com o 'sagrado feminino'?"[24], "Os homens podem dançar dança do ventre?"[25], e "Afinal, qual a origem da dança do ventre?"[26].

Nessa série de postagens, desafiamos o público a ir além de uma percepção superficial da dança como algo atemporal, sem historicidade e desligada da sociedade, como se questões políticas e econômicas não interferissem na prática artística. A partir da apresentação de fontes históricas, referências bibliográficas e múltiplas imagens, o *Hunna* argumenta que esses mitos de origem a-históricos apagam a realidade das transformações que caracterizam a maioria das práticas culturais a longo prazo. Em vez disso, salienta-se

[20] Postagem disponível no link: https://www.instagram.com/p/CRZfs_KlrQx/ (Acesso em 24 de abril de 2026).
[21] Disponível pelo link: https://www.instagram.com/p/Cn4hKNrrpld (Acesso em 24 de abril de 2026).
[22] Disponível pelo link: https://www.instagram.com/p/Cor793Or5id (Acesso em 24 de abril de 2026).
[23] Disponível pelo link: https://www.instagram.com/p/Co43GzPrKfY (Acesso em 24 de abril de 2026).
[24] Disponível pelo link: https://www.instagram.com/p/Co-dWx8rmoZ (Acesso em 24 de abril de 2026).
[25] Disponível pelo link: https://www.instagram.com/p/CpDNdW2LPpA (Acesso em 24 de abril de 2026).
[26] Disponível pelo link: https://www.instagram.com/p/CpVgdWIrugc (Acesso em 24 de abril de 2026).

que essas danças devem suas origens a diversas histórias de contato e interação entre árabes, etíopes, malaios, persas, indianos, núbios e muitos outros povos não brancos (Pereira, 2014). Para além disso, foi realçado o potencial libertador de pensar em uma história multicultural, não centralizada na normatividade dos corpos brancos e na prática da dança como uma forma de solidariedade entre os povos do Sul Global, de onde o próprio *coletivo* parte e tem seu público.

Em média, as publicações sobre esse tema atingiram entre 500 e mil curtidas cada, sendo amplamente compartilhadas, salvas e comentadas. A maioria dos comentários expressava encorajamento e gratidão pela partilha democrática do conteúdo, mesmo que por uma perspectiva acadêmica. Muitas pessoas mencionaram já terem um estranhamento prévio em relação à narrativa da "dança milenar para deusas" e informaram que o conteúdo as ajudou a dar sentido a tais ideias e a organizar informações sobre as origens históricas da dança, com uso da bibliografia relevante sobre o assunto. Alguns comentários também questionaram o conteúdo das postagens, inclusive fornecendo bibliografia de autores que defendem a ideia de um matriarcado histórico e do culto à "deusa mãe".

Esses debates levaram a muitas discussões internas no *coletivo*, levando ao engajamento com uma literatura que apresenta ideias com as quais discordamos e que são refutadas pelas referências históricas que nos baseamos, mas que são importantes para parte do público com o qual dialogamos nas redes sociais. Ao mesmo tempo que há respeito pelas origens e pontos de vista de nossas interlocutoras e interlocutores, o *Hunna* busca clareza quanto à posição das integrantes enquanto historiadoras profissionais. Tal posição faz com que o conteúdo produzido pelo *coletivo* se paute pela metodologia própria da disciplina historiográfica, reconhecendo seus potenciais e limitações. Nesse sentido, reafirmamos o nosso local de fala tanto como historiadoras quanto como praticantes e amantes das danças, não desprezando outras formas de construir saber, e sim deixando evidente a forma como nós construímos esse conhecimento.

Os resultados dos debates suscitados na página do *Coletivo Hunna* foram, em geral, muito positivos, pois é perceptível que o conteúdo teve impacto nas práticas profissionais de muitas bailarinas e no nosso próprio fazer histórico e artístico. A bibliografia compartilhada pelo trabalho do *coletivo*, incluindo a própria produção acadêmica de suas membras, é hoje bastante mencionada e utilizada por profissionais da dança no Brasil. Isso se torta perceptível tanto nos materiais disponibilizados por praticantes em suas redes

sociais, quanto em outros trabalhos acadêmicos sobre as danças ciganas e orientais. Os diálogos estabelecidos com o público das redes sociais e com alunas e alunos dos cursos ofertados também possibilitam o contato com discussões diversas, fora do campo acadêmico da História, contribuindo para a produção do conhecimento de uma maneira ampla e dialogada.

Conclusão

O *Coletivo Hunna: Historiadoras que dançam* surgiu durante a pandemia de Covid-19 para atender à crescente demanda da comunidade de dança por conhecimento teórico sobre a história dos povos e culturas evocados por suas danças – a saber, dança do ventre, danças ciganas e fusões tribais. O momento impactou também o próprio fazer histórico, abrindo mais debates para o campo da História Pública e da História Digital. Hoje, é possível ver que grades curriculares incluem esses tópicos muito mais do que anteriormente, já que os profissionais da área, de diversas gerações, tiveram todos que se adaptar às ferramentas, aos dispositivos e às tecnologias digitais. O *Hunna* respondeu a esse contexto ao lançar-se na produção de conteúdo para as redes sociais, atendendo à procura de praticantes de danças por aulas teóricas, uma vez que a prática de grupo e presencial nas academias e escolas estava restrita.

O intuito do *coletivo*, portanto, é o de aplicar o conhecimento histórico, profissional e pedagógico das membras para conceber aulas e conteúdos digitais, de maneira que o conhecimento produzido academicamente sobre o assunto se torne acessível e receptivo à crescente comunidade brasileira de bailarinas empenhada nas práticas de danças árabes e ciganas. Não se assume que apenas historiadoras formadas possam falar sobre História; mas acredita-se que o desenvolvimento de um projeto como este, acompanhado de outras iniciativas de divulgação de colegas, pode ajudar a popularizar o conhecimento especializado e introduzir técnicas de pesquisa histórica às quais o público em geral pode não ter acesso. O *Coletivo Hunna* está construindo uma reputação crescente de especialização na investigação histórica relacionada com as modalidades de dança com as quais trabalha. Há continuidade da presença do grupo *online*, partilhando publicações educativas nas redes sociais e oferecendo cursos por meio do catálogo do próprio *site*, com muitas alunas e alunos espalhados pelo território nacional e mesmo internacional.

Como demonstrado, o discurso orientalista e anticientífico persiste no Brasil. Isso é especialmente verdadeiro em 2025 e 2026, pois grupos religiosos, econômicos e políticos de extrema direita que ganharam força após o golpe de Estado de 2016 e a ascensão de Jair Bolsonaro e suas bancadas, entre 2018 e 2022, promovem ativamente políticas islamofóbicas[27] e genocidas. Ao mesmo tempo, ainda que a exotização dos árabes no Brasil esteja em consonância com os discursos orientalistas globais, tais estereótipos e apropriações culturais não têm a mesma proporção de conquista militar e dominação imperial que têm nos Estados Unidos e em países europeus como França ou Inglaterra. As relações entre os povos do Sul Global são diferentes daquelas entre "o Ocidente e o resto" (Hall, 2016), e o orientalismo brasileiro deve ser considerado em seus próprios termos. Em nosso entendimento, o orientalismo brasileiro não é binário ou dicotômico; não produz o mesmo discurso de bem/mal, livre/oprimido, iluminado/atrasado e pacífico/violento. Ao contrário, expressa um forte fascínio e reconhecimento da alteridade oriental como parte da identidade brasileira, resultando em representações específicas do nosso contexto cultural.

Promover divulgação em História, construída com o rigor da metodologia científica por meio internet, de oficinas, de práticas corporais, de memes, de trabalhos lúdicos e coletivos, tem sido importante para fomentar visões mais complexas e justas das comunidades árabes e Roma. Dentro desse processo teórico-didático-pedagógico, o *Hunna* tem reconstruído e ressignificado os próprios saberes, sejam eles históricos ou corporais. Buscamos, neste artigo, apresentar o relato de cinco bailarinas que também atuam como pesquisadoras, artistas, educadoras, professoras e historiadoras, pertencentes à classe trabalhadora e que vivenciam as oscilações de um contexto sociopolítico mutante. A partir da soma dessas experiências, desenvolveu-se um trabalho histórico-pedagógico que articula e publiciza essas múltiplas dimensões. Esperamos que esta partilha inspire o debate e incentive outras iniciativas semelhantes.

[27] Para acompanhar os dados sobre o tema, indicamos os importantes Relatórios de Islamofobia no Brasil, desenvolvidos pelo Grupo de Antropologia em Contextos Islâmicos (Gracias), da Universidade de São Paulo, coordenado pela professora Francisrosy Campos Barbosa (Barbosa, 2022 e 2025).

Referências

ALCÂNTARA, M. H.; BELMONT, R. de P.; FORNAZIER, M. G. F. História, ideologia e mídias sociais no ensino de História: o caso Brasil Paralelo. *Jamaxi*, v. 5, n. 2, 2021. Disponível em: https://periodicos.ufac.br/index.php/jamaxi/article/view/5768. Acesso em: 2 jul. 2025.

ALFANO, B. Depois de aula com material do MBL, rede estadual de SP usa Brasil Paralelo como material pedagógico. *O Globo*, 6 mai. 2024. Disponível em: https://oglobo.globo.com/brasil/educacao/noticia/2024/05/06/depois-de-aula-com-material-do-mbl-rede-estadual-de-sp-usa-brasil-paralelo-como-material-pedagogico.ghtml. Acesso em: 16 abr. 2026.

ALMEIDA, J. R.; ROVAI, M. G. de O. *Introdução à História Pública*. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

ASSUNÇÃO, N. M. G. de. *As origens da "dança do ventre": perspectivas críticas e orientalismo*. 2021. 95 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/223999/001127838.pdf. Acesso em: 2 jul. 2026.

BALDIN, V. P. Ativismo palestino através de imagens em plataformas digitais. In: SAAD, E.; AUSIER, J.; MEIRA, K. (Orgs.) *Conexão pós: mobilização, comunicação e democracia: caminhos para fortalecer o futuro*. São Paulo: ECA-USP & Editora Ibero-Americana, 2026. Disponível em: https://repositorio.usp.br/item/003325965 Acesso em: 2 out. 2026.

BARBOSA, F. C. (Org.). *I Relatório de Islamofobia no Brasil*. São Bernardo do Campo: Ambigrama, 2022.

BARBOSA, F. C.; SILVA, F. C. P. da (Org.) *Second Report on Islamomphobia in Brazil*. São Bernardo do Campo: Ambigrama, 2025.

CARVALHO, B. L. P. de; TEIXEIRA, A. P. T. *História pública e divulgação de história*. São Paulo: Letra e Voz, 2019.

CHANTHALANGSY, Phinith; CROWLEY, John (ed.). *Philosophy Manual*: A South-South Perspective. Rabat e Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Unesco), 2014.

COMO a maior comunidade libanesa fora do Líbano se formou no Brasil. *BBC News Brasil*, 18 out. 2024. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/articles/ckgne8d00y5o. Acesso em: 16 abr. 2026.

DIAS, José. Do oriente ao ocidente: "aculturação" do espaço sócio-cultural brasileiro em Gilberto Freyre. *Anuário de Literatura*, v. 12, n. 12, p. 21–30, 2007.

DIB, M. Mulheres árabes como odaliscas: uma imagem construída pelo Orientalismo através da pintura. *Revista UFG*, Goiânia, v. 13, n. 11, 2011. Disponível em: https://revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48395. Acesso em: 14 dez. 2023.

FREIRE, P. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

FRISCH, M. A história pública não é uma via de mão única ou De A Shared Authority à cozinha digital, ou vice-versa. *In*: SANTHIAGO, R.; MAUAD, A. M.; ALMEIDA, J. R. (Org.). *História pública no Brasil: sentidos e itinerários*. São Paulo: Letra e Voz, 2016. p. 57-70.

FUTEMA, F. *"Jade" faz Marrocos virar a bola da vez em viagens internacionais*. Folha de São Paulo, 13 mar. 2002. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/folha/dinheiro/ult91u43469.shtml. Acesso em: 2 jul. 2025.

HALL, S. O Ocidente e o resto: discurso e poder. *Projeto História*, São Paulo, n. 56, p. 314-361, 2016.

HASSAN, W. S. Carioca orientalism: Morocco in the imaginary of a Brazilian telenovela. In: BYSTOM, K.; SLAUGTHER, J. R. (Org.). *The Global South Atlantic*. New York: Fordham University Press, 2018. p. 274-294. DOI:°https://doi.org/10.5422/fordham/9780823277872.003.0014.

HAWTHORN, A. Middle Eastern dance and what we call it. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, v. 37, n. 1, 2019, p.°1-17. DOI:°https://doi.org/10.3366/drs.2019.0250. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/26661542. Acesso em: 8 dez. 2023.

HUMAN Rights Watch. Meta's broken promises: systemic censorship of Palestine content on Instagram and Facebook. *Human Rights Watch*, New York, 21 dez. 2023. Disponível em: https://www.hrw.org/report/2023/12/21/metas-broken-promises/systemic-censorship-palestine-content-instagram-and. Acesso em: 16 abr. 2026.

KARAM, J. T. Belly dancing and the (en)gendering of ethnic sexuality in the 'mixed' brazilian nation. *Journal of Middle East Women's Studies*, v. 6, n. 2, p. 86-114, 2010. DOI: https://doi.org/10.2979/mew.2010.6.2.86. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/10.2979/mew.2010.6.2.86. Acesso em: 23 set. 2026.

MARUSHIAKOVA, E.; POPOV, V. *Roma culture: myths and realities*. Munique: Lincoln Academic Publisher, 2016.

MEDEIROS, R. P. de; SOUZA, V. B de. Conhecimentos prévios como ancoradouros de aprendizagens históricas significativas. *In*: SILVA, A. M. P. da; SILVA, L. V.; SILVA, W. G. R. (Org.). *Qual ensino de História para a educação básica?*. Brasília: Rosivan Diagramação & Artes gráficas, 2022. p. 159-176.

MEJIA, D. *Transnational fusion dance... an open letter to my dance community*. Donna Mejia – Artist/Scholar/Curator/Cultural-Creative, 10 jan. 2020. Disponível em: https://donnainthedance.com/2020/01/10/transnational-fusion-dance-an-open-letter-to-my-dance-community/. Acesso em: 22 jul. 2026..

MOONEN, F. *Anticiganismo*: Os ciganos na Europa e no Brasil. 3. ed. Recife: Revista DHNET, 2011.

NUNES, J. *Boa audiência aumenta o número de capítulos de 'O Clone'*. Folha de São Paulo, 11 fev. 2002. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/folha/il

ustrada/ult90u21209.shtml. Acesso em: 2 jul. 2025.

PASCHOAL, N. I. C. *Ventre colonizado: representações da mulher árabe e suas danças na pintura orientalista do século XIX*. 2019. 155°f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/22130/2/Nina%20Ingrid%20Caputo%20Paschoal.pdf. Acesso em: 23 set. 2026.

PASCHOAL, N. I. C. Orientalismo nas artes: revisão do conceito, propostas e adaptações no Brasil. *Imagem: Revista de História da Arte*, São Paulo, v. 7, n. 2, p.°200-228, 2026. Disponível em: https://periodicos.unifesp.br/index.php/img/article/view/21308. Acesso em: 18 abr. 2026.

PEREIRA, A. D. África pré-colonial: ambiente, povos e culturas. *In*:° VISENTINI, P. F.; RIBEIRO, L. D. T.; PEREIRA, A. D. *História da África e dos Africanos*. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p. 15-55.

PUCCI, F. M. S.; TRUZZI, O. M. S. Sírios em São Paulo: trabalho. *Territórios e Fronteiras*, Cuiabá, v. 3, n. 2, 2020. DOI:°https://doi.org/10.22228/rtf.v13i2.1034. Disponível em: https://periodicoscientificos.ufmt.br/territoriosefronteiras/index.php/v03n02/article/view/1034. Acesso em: 10 nov. 2024.

SAID, E. *Orientalismo: O oriente como uma invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SALGUEIRO, Roberta da Rocha. *"Um longo arabesco": corpo, subjetividade e transnacionalismo a partir da dança do ventre*. 2012. 191 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2012. Disponível em: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/11249/1/2012_RobertadaRochaSalgueiro.pdf. Acesso em: 1 nov. 2024.

SANTOS, Y. S. Decolonizar a história digital: apontamentos sobre cibercultura, ensino de história e fundamentos da educação. *Revista de Teoria da História*, Goiânia, v. 27, n. 1, p. 110-133, 2024. DOI:°https://doi.org/10.5216/rth.v27i1.78880. Disponível em: https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/78880. Acesso em: 18 abr. 2026.

SELLERS-YOUNG, B.; SHAY, A. *Belly Dance: Orientalism, Transnacionalism and Harem Fantasy*. Costa Mesa: Mazda Publishers, 2005.

SHAHRAZAD Sharkey. Instituto de Cultura Árabe Brasileira, 2023. Disponível em: https://icabdf.com.br/shahrazad-sharkey/. Acesso em: 8 dez. 2023.

SHAY, A. (Org.). *Middle Eastern dance: histories, theories, performances*. Cham: Palgrave MacMilllan, 2026.

SHOHAT, E.; STAM, R. Tropical orientalism: Brazil's race debates and the Sephardi-Moorish Atlantic. In: AMAR, P. (Org.). *The Middle East and Brazil: Perspectives on the New Global South*. Bloomington: Indiana University Press, 2014. p. 119-161. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/j.ctt16gzp54. Acesso em: 10 nov. 2024.

SOARES, F. da S.; ROVAI, M. G. de O.; PÔRTO JR., F. G. R.; PASTOR, B. L. (Org.). *História digital: novas operações historiográficas em tempos algorítmicos*. Palmas: Observatório Edições, 2025a.

SOARES, M. A. T. Os dilemas do algoritmo: silenciamentos e restrições impostos aos palestinos pelo Instagram no Brasil. *Campos – Revista de Antropologia*, v. 26, n. 1, 2025b. Disponível em: https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/96715. Acesso em: 18 abr. 2026.

SOUZA, M. A. de. *Ciganos, Roma e Gypsies: projeto identitário e codificação política no Brasil e Canadá*. 2013. 350 f. Tese (Doutorado em Ciência Política) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

TRUZZI, O. M. S. *Patrícios: Sírios e Libaneses em São Paulo*. 2. ed. Campinas: Editora Unesp, 2009.

VICENTE, P. N. *Os algoritmos e nós*. Salvador: EDUFBA, 2023.

WARD, H. D. *Egyptian belly dance in transition: The Raqṣ Sharqī Revolution, 1890-1930*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2018.